

Revisa Angelus Novus – nº 5 – junho de 2013

PONTA-PÉS: O HIBRIDISMO NA FORMAÇÃO DA DANÇA EM GOIÂNIA (1940-1990)

Rejane Bonomi Schifino

Universidade Federal de Goiás (UFG)

Bolsista CAPES

Resumo:

Este trabalho procura compreender como a dança se integra à vida cultural de Goiânia. Partindo da contradição entre uma arte importada e uma cultura intimamente ligada ao universo regional do Centro-Oeste, procura-se demonstrar como se deu o florescimento desta atividade na capital goiana. A análise das fontes selecionadas (acervos públicos e privados, entrevistas e bibliografia selecionada) demonstra que, apesar de não ter se originado em Goiás, a dança praticada na cidade foi absorvida como elemento constituinte da cultura local devido à sua natureza híbrida. Isto permitiu que, ao longo do tempo, cada vez mais professores se fixassem na cidade e estabelecessem seu ensino de forma permanente, contribuindo para a constituição de um *habitus* local, com a formação de uma rede de sociabilidade que possui formas de relacionamento únicas e que atinge tanto o público direto dos professores particulares locais e de seus espaços de vivência, quanto os espaços públicos, como escolas e companhias de dança.

Palavras-chave: História da Dança; Dança em Goiânia; *Habitus*; Cultura Híbrida; Arte

Abstract:

This paper seeks to understand how dance practice integrates with Goiânia's cultural lifestyle. Starting from the contradiction between an imported art and a culture closely tied to the regional universe of Midwestern, I tried to demonstrate how this activity flourished in the capital of Goiás. The analysis of the selected sources (public and private documents, interviews and selected bibliography) demonstrate that if the dance did not originate in the territory of Goiás, it was absorbed as part of local culture due to its hybrid nature. This allowed, along the time, that many teachers settled in the city and establish their way of teaching permanently. At the same time, it contributed to the formation of a local *habitus*, forming a sociability network which has a singular form of

relationship and reached not only the public of local private tutors and their living spaces, but also the public spaces, such as schools and dance companies.

Keywords: History of Dance; Dance in Goiânia; *Habitus*; Hybrid Culture; Art

Escrito nas mãos, escrito no corpo

Das formas de comunicação criadas pelo homem, a escrita parece ter se tornado a mais perene. Surgiu inicialmente como maneira de controlar as produções agrícolas nas antigas civilizações mesopotâmicas para, aos poucos, deixar de ser simples traços cuneiformes para abrigar em seu interior significados tão complexos por trás de um vocabulário que se estende tanto por milhares de idiomas falados na contemporaneidade quanto por seus antepassados linguísticos. Deixou de abrigar somente funcionalidades básicas, como o controle financeiro do reino, para também servir de suporte para a difusão de ideais e filosofias que, em alguns casos, ainda são base para a vida em sociedade no presente. Passou também a ser guardiã de memórias, pessoais e coletivas, ajudando a repassar adiante tradições, culturas, práticas, grandes feitos e eventos marcantes de uma geração a outra, os quais se perderiam mais rapidamente se fossem somente passados pela voz. Foi o acontecimento que transportou a humanidade da *pré* para a *história*, e tudo o que ela representava.

A história também sofreu suas próprias mudanças. Se em determinado momento ela significou somente a somatória dos fatos legados a nós por seus vestígios, sendo algo que existia, que trazia à tona os fatos acontecidos no passado, quase que como uma explicação de causa e efeito para o que era vivenciado no presente, o passar do tempo a transformou na “ciência dos homens [...], no tempo.”¹. Ela deixou de conter apenas as ações realizadas, e de ser vista como uma narrativa que resgata as ações que ocorreram no tempo passado, para ser compreendida como trama de discursos ou representações construídas sobre este mesmo tempo, a qual se relaciona tanto com as questões, angústias e ansiedades do presente, quanto com o tempo futuro imaginado a partir de determinada ação pretérita (KOSELLECK, 2006). Estas mesmas modificações assinalaram que os vestígios necessários para seu estudo não se resumiam aos documentos escritos, e que nem sempre o que estava explícito era o realmente importante; da mesma maneira, ressaltaram que acreditar na neutralidade do historiador que narrava o que estava

escrito nos documentos era tão ingênuo quanto acreditar que a história era uma simples relação de causa e efeito, ou um retrato fiel do que aconteceu.

A história se tornou um universo muito mais complexo – e o tempo era o fator fundamental para isto. Era nele que se inseriam os significados das ações, que se estabeleciam relações que faziam emergir acontecimentos que não respingavam somente no presente, mas que poderiam atingir o futuro. Era na relação destas diferentes temporalidades que a emergência de cada acontecimento histórico se desdobrava em inúmeras possibilidades interpretativas, tornando a vida mais complexa por meio de um vasto campo de experiência que se refletia no presente e que enviava ao horizonte de expectativa distintos significados e perspectivas. Enfim, a história passou a se referir ao entendimento das ações e relações humanas em um tempo dinâmico, com base na interpretação de seus vestígios – fossem eles escritos ou não (BLOCH, 2001; KOSELLECK, 2006).

Mas que escrita era esta que servia como base para o estudo histórico? A primeira que vem à mente é a escrita alfabética. Mas o homem também utilizou (e utiliza) outras formas de linguagem para estabelecer sua comunicação com outrem. Fala, desenhos, sinais, movimentos corporais, códigos executados muitas vezes sem a ajuda de palavras. Sem dúvida, mais voláteis que os sinais gravados em papel ou em outros suportes, mas não menos despidos de significados. O corpo produz outras escritas para se comunicar, e se faz entender também por meio delas. Estas escritas, não formais, também poderiam fornecer subsídios importantes para a compreensão das relações humanas no devir temporal.

Entre elas, a dança parece chamar a atenção. Segundo Maribel Portinari:

De todas as artes, a dança é a única que dispensa materiais e ferramentas, dependendo só do corpo. Por isso dizem-na a mais antiga, aquela que o ser humano carrega dentro de si desde tempos imemoriais. Antes de polir a pedra, construir abrigo, produzir utensílios, instrumentos e armas, o homem batia os pés e as mãos ritmicamente para se aquecer e se comunicar.²

Mas o que é a dança? Em uma observação mais elementar, trata-se da junção de três elementos básicos: *espaço*, *tempo* e *movimento*. Existe apenas no exato momento em que ocorre, sendo que cada acontecimento seu é um evento único, não passível de repetição – por mais que existam semelhanças entre um evento e outro. O corpo é seu instrumento por excelência, e é através dele que são demonstrados ideias e sentimentos em formas simbólicas tão necessárias para a vivência humana quanto a percepção da

realidade. Dança, nesse sentido, pode ser manifestação sagrada, expressão humana, simbolização da realidade, entretenimento, arte. Independente do seu significado, ela conecta um homem ao outro, ao mesmo tempo cristalizando e passando adiante sentidos através de movimentos – se constituindo, desta maneira, também como documento das ações e relações estabelecidas pelo homem no tempo (BOURCIER, 2001). Não deixa de ser uma forma de escrita – não com as mãos e nem feita por elas (ou somente por), mas pelo corpo inteiro. Eliana Caminada ressalta que:

Se considerarmos a dança como uma predisposição herdada que se manifesta em diversas formas de movimento e em diferentes grupos humanos e a associarmos, com todo o seu potencial de energia, a outros fenômenos da civilização, sua história poderá se constituir num fator de enorme importância para o estudo da espécie [...].³

Este artigo nada mais é que o produto das inferências entre História e Dança, entre escrita das mãos e escrita do corpo. Ele procura analisar as conexões existentes entre estes dois campos do saber a partir da vivência em Dança proporcionada pela cidade de Goiânia / GO, entre as décadas de 1970 e 1990, tendo como objeto os profissionais e as realizações das principais academias de dança particulares da referida cidade. Também é resultado das pesquisas realizadas entre os anos de 2010 e 2012, enquanto mestranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás.

Entre a leitura e a observação: a escolha pelas academias

Tomei como ponto de partida para a análise proposta a observação do universo da dança goianiense. Goiânia possui escolas públicas e particulares, além de companhias de dança experimentais (independentes e/ou financiadas pelo erário público); organiza anualmente seus próprios festivais, mostras e concursos de dança; oferece aos seus habitantes cursos de Graduação e Pós-Graduação na área. Apesar deste cenário dinâmico, a nascente historiografia de dança local considera que tal amplitude só se tornou possível a partir dos anos 1970.⁴ Considerando tais indícios contraditórios, questionei o que poderia ter havido, em Goiânia, no campo da dança, no período anterior à década de 1970. Para tanto, utilizei como fontes principais deste estágio inicial de pesquisa artigos de jornais publicados nos periódicos que circulavam entre os anos 1940 e 1960, o que permitiu refutar o senso comum de que o início das atividades em Dança – e sua atual amplitude – teve origem somente a partir de 1970. Havia toda uma vivência anterior que contribuiu para o presente florescimento desta atividade em solo goianiense.

É interessante, antes de prosseguir, eu definir qual é o referencial exato de dança que procuro estabelecer como eixo norteador deste estudo, assim como especificar o que quero dizer quando falo em dança goianiense. Considero esta como um fenômeno universal, que pode acontecer em qualquer formato em toda e qualquer sociedade. Enquanto fenômeno, ela lida com três elementos básicos: *espaço*, *tempo* e *movimento*,⁵ sendo que é a articulação destes que a faz assumir formas ritualísticas, folclóricas, populares ou teatrais. Ela é tanto danças circulares, quanto uma *polonaise*, uma congada ou um balé. Focalizo especificamente a face teatral da dança, que se utiliza de diferentes estéticas e técnicas para expressar as diversas nuances de sentimentos e relações humanas.

Após esta delimitação, retorno ao universo da dança goianiense com a sinalização de dois eventos singulares ocorridos na década de 1970. O primeiro foi a entrada da dança moderna na cidade através do trabalho desenvolvido pela professora Lenir Miguel de Lima no curso de Educação Física da antiga Escola Superior de Educação Física do Estado de Goiás (ESEFEGO)⁶, enquanto que o segundo foi o estabelecimento sistematizado do ensino do balé devido à abertura da academia *Mvsika!* Centro de Estudos. Ambos se constituíram em marcos importantes para a ampliação das atividades de dança na capital desde então, e se constituíram em pontos continuativos para o desenrolar das vivências dançantes da cidade a partir daqueles anos. Tais eventos se traduziram em caminhos distintos para que eu pudesse seguir e entrever a história (ou, pelo menos, parte) que a dança construía em Goiânia: eu poderia tanto rastrear o trabalho da professora Lenir em dança moderna (e o que resultou dele), quanto seguir o trabalho do *Mvsi-ka!* e das academias que surgiram depois.

As academias logo apresentaram um aspecto curioso: por mais que estes estabelecimentos tenham sido o primeiro passo na construção da carreira de um bailarino, coreógrafo, professor, entre outros cargos, elas raramente são citadas na historiografia de dança que é escrita no Brasil – e Goiânia segue este mesmo padrão. A falta de documentação não explica esta aparente *invisibilidade* na nascente historiografia de dança local (e também nacional, por que não?), pois todo bailarino acaba por se transformar em um arquivo em potencial. Explico: os cursos oferecidos por estes estabelecimentos são classificados como livres e, portanto, não têm reconhecimento oficial do Ministério da Educação. Para que um aspirante a profissional comprove o que ele fez, onde e com quem estudou, o que ele dançou, lhe é aconselhado guardar tudo que tem seu nome para que comprove a sua formação (programa de espetáculos, certificados de cursos, fotogra-

fias, artigos de jornais, avaliações diversas). Usei esta mesma lógica em relação aos documentos que as academias poderiam ter: grades de horários, reportagens, fotografias, filmagens, certificados de cursos emitidos, listagem de alunos, entre outros. O acesso a estes acervos ⁷, apesar de particulares, não se mostrou complexo, pois mesmo não fazendo parte do circuito acadêmico formal para produção de conhecimento, estes estabelecimentos têm a (cons)ciência de que o trabalho que desenvolvem é auxiliar neste processo de aquisição de saberes. Por este motivo, pesquisadores costumam ser bem-vindos a analisar os acervos compilados por tais escolas, até mesmo como forma de legitimar a importância do conhecimento que produzem e ensinam a seus alunos, perante a comunidade científica e à sociedade em geral.

Estabeleci como recorte temporal inicial para este estudo as décadas de 1970, 1980 e 1990, delimitando precisamente as academias que dele participariam. Não eram todas que funcionaram neste recorte temporal que eu iria analisar, mas sim um grupo muito singular, as quais correspondiam às academias responsáveis pelo ensino e formação profissional da maior parte dos estudantes e das pessoas que trabalham nesta área na cidade; as que atraem maior quantidade de público em suas apresentações; cujos proprietários possuem a mesma formação de base, proporcionada pelo *Mvsika!* Centro de Estudos; as que constituem, desde 2000, uma associação privada que procura, entre outras coisas, regulamentar as atividades de todas as academias particulares de dança de Goiânia, sejam elas filiadas ou não a esta associação. Durante este recorte temporal, elas se firmaram como as principais academias da cidade. São elas: *Mvsika!* Centro de Estudos, Energia Núcleo de Dança, Sinhá Jazz, Ballet Henrique Camargo, Allegro Studio de Dança, Simone Magalhães Núcleo de Dança e Dança & Cia.⁸ Tais estabelecimentos investiram maciçamente, no recorte temporal delimitado, na formação de alunos e de público desta atividade, além de terem formado inúmeros profissionais da área. Reitero mais uma vez, contudo, que elas pouco aparecem na nascente historiografia de dança local, e, a meu ver, foi justamente este fator que as fizeram se tornar mais instigantes para estudo.

Goiânia, Cultura e Dança: estabelecimento de relações

A despeito do intenso trabalho destes estabelecimentos e, por conseguinte, de seus profissionais, existiam discrepâncias. A primeira delas é que Goiânia se encontrava mais ligada a uma cultura com traços predominantemente sertanejos e que considerava a

dança desenvolvida e trabalhada por estes locais como algo estranho à cultura goianien-
se. Já a segunda, conforme dito anteriormente, é que a historiografia de dança local que
passou a ser construída, principalmente a partir da década de 1990, não contemplou, até
o momento, o trabalho desenvolvido por estes locais particulares como um objeto de
pesquisa válido para a constituição da mesma. A partir da percepção de tais contrastes
que comecei a elaborar meu primeiro questionamento: como a dança praticada nestes
lugares se articula à cidade? Formulei como hipótese inicial que o trabalho desenvolvi-
do pelas academias particulares e pelos profissionais que por elas circulavam teve influ-
ência expressiva sobre a construção, o crescimento e a expansão do universo da dança
em Goiânia.

A análise dos documentos pesquisados e a leitura das referências bibliográficas
selecionadas apontaram, também, outras possibilidades: *a)* o florescimento da prática da
dança na nova capital se relacionava mais com a cultura sincrética goiana, a qual admi-
tia tanto elementos tipicamente sertanejos quanto urbanos, que com o projeto de moder-
nização pensado para Goiás nos anos 1930 e concretizado, em parte, pela construção de
Goiânia; *b)* a ocorrência de modificações na forma da prática da dança ser pensada na
cidade a partir da adoção de uma concepção pedagógica única; *c)* a transformação da
dança de uma prática essencialmente de elite entre os anos 1940 e 1960 para a amplia-
ção de seu ensino para a classe média a partir da década de 1970.

Além disso, as fontes ressaltaram a existência de uma grande circulação de pesso-
as nestes espaços, oriundas de uma mesma formação, mas que, com a passagem dos
anos, transformaram este ponto de partida idêntico em caminhos quase distintos. Estes
caminhos, porém, dialogavam entre si, em grande parte devido ao esforço destes profis-
sionais em estabelecer uma sistematização de ensino de dança que realmente formasse
profissionais qualificados, mas que não excluía de vista outras possibilidades de práti-
ca da dança. Diante disso, também foram considerados os profissionais e não só seus
lugares de trabalho para a efetivação e validade deste estudo. Para tanto, foi importante
retornar às fontes referentes ao início das aulas de dança na cidade para analisá-las por
este prisma, o que contribuiu para a ampliação do objeto estudado, que passou a incor-
porar os profissionais que desenvolveram trabalhos e que se tornaram referência na ci-
dade. Já o recorte temporal foi recuado até o final dos anos 1940, percorrendo desde
este marco inicial ao final da década de 1990.

Toda a documentação analisada parecia apontar para a formação e existência de
uma dança local que difere da visão quase esmagadora de seu significado como arte

(embora este não fosse excluído como significado de dança) e que demonstra o quanto esta aparente dicotomia entre cultura sertaneja e arte estrangeira era problemática. Entretanto, somente ela não conseguiu responder a todos os questionamentos levantados, e para isso também foi necessário produzir fontes auxiliares na forma de entrevistas com pessoas selecionadas da área⁹, já que alguns fatos, padrões, sistematizações e relações se encontravam na memória de alguns personagens representativos tanto do mundo da dança goianiense, quanto de fora do universo das artes local. Procurei articular essas falas no todo narrativo e colocá-las para dialogar tanto com as demais documentações quanto com o arcabouço teórico selecionado. A leitura e análise sistemática de todas as fontes, conjugadas com o suporte fornecido pelas referências bibliográficas pertinentes permitiram entrever que não só uma sistematização de ensino consistente fora articulada na cidade ao longo do tempo, mas que toda uma rede de sociabilidades ocorria (e ocorre) localmente através da prática da dança.

Os significados, relações e discursos provenientes das academias: a formação de um *habitus*

Inicialmente, busquei interpretar a estranheza entre o estabelecimento de profissionais e espaços dedicados à dança na cidade e uma cultura predominantemente sertaneja a partir da hipótese de que a dança trabalhada, em princípio estrangeira, fora absorvida, aglutinada, naturalizada pela população local e caracterizada com traços próprios. A resposta para tal hipótese, contudo, não se encontrou na análise da documentação existente entre 1970 e 1990, mas nos que se referiam às décadas de 1940 a 1960. Paralelamente a esta análise documental, para compreender que tipo de cultura se configurara ao longo dos anos na cidade (e também no Estado) também foi importante analisar a historiografia goiana sobre o tema¹⁰, principalmente os estudos acadêmicos publicados nas três últimas décadas e cujos interesses recaem sobre os primeiros anos de vida da cidade.

A construção de Goiânia é um tópico extremamente debatido pela historiografia do Estado. Foi projetada como uma cidade moderna nos anos que se seguiram à Revolução de 1930 e à ascensão de Pedro Ludovico Teixeira ao poder; foi utilizada politicamente como forma de esvaziar o poder político dos grupos oligárquicos locais para consolidação dos grupos ligados ao novo interventor; foi povoada por famílias das cidades interioranas do Estado que reproduziram na nova capital hábitos e costumes tidos como

provincianos, ao invés de representativos da cidade moderna que era desejado construir pelo grupo político mudancista em exercício no governo estadual, cujo maior representante era Pedro Ludovico Teixeira (ARRAIS, 2008; OLIVEIRA, 1999). Os hábitos goianienses (e goianos) não se apresentavam tão provincianos quanto se faziam crer pelo grupo político referido acima, porém, tanto os estudos acadêmicos analisados (ARRAIS, 2008; CHAUL, 1984; CHAUL, 1995; OLIVEIRA, 1999) quanto as referências bibliográficas locais sobre arte (BATISTA, 2010; MENDONÇA, 1981; OLIVEIRA, 2004; SOUZA, 1978) demonstravam que a sociedade tinha à sua disposição, como formas de expressão, linguagens artísticas diferenciadas, como a música, as artes cênicas, a dança. Estas poderiam assumir formas tão diferentes quanto uma folia de reis, uma valsa, a composição de um tema musical sacro ou a exibição de uma ópera. A população conhecia, aprendia, lia e estudava tais artes, aplicando-as ao seu meio. Ainda mais: expunha suas ideias, comunicava-se, debatia, discordava entre si, se socializava com estas ferramentas.

Dentre os autores pesquisados, a musicista Belkiss Spencièrre Carneiro de Mendonça foi a que expôs esta faceta da sociedade goiana de forma mais contundente.¹¹ Construía uma cultura peculiar, misturada, híbrida, a partir de elementos locais e de elementos estrangeiros recebidos ao longo do tempo. Contribuíam para a construção de uma cidade moderna, não conforme o planejado pela política oficial, mas de acordo com a própria compreensão do que modernidade significava para eles. Tanto quanto a cultura, a modernidade também se fazia peculiar, conforme assinalado por Marshall Berman.¹²

Defendo que foi esta cultura híbrida a responsável pela recepção das primeiras professoras de balé da cidade. Embora reproduzindo os padrões pelos quais o ensino da dança passou a existir no país e atingindo somente os segmentos sociais mais abastados da sociedade, ela aos poucos deixou de ser somente um meio para aquisição de refinamento pessoal para, aos poucos, se transformar em possibilidade profissional. Era um ambiente acompanhado de perto pelas famílias, entre um misto de aprovação pela visibilidade social proporcionada e de desconfiança, já que havia a continuidade da ideia de que esta era uma prática essencialmente feminina. Seus professores não só faziam parte da mesma faixa social e econômica de seus alunos, como também participavam dos mesmos eventos sociais que eles, fortalecendo laços de amizade que permitiam a circulação e a aceitação do trabalho desenvolvido por esta esfera social. Ao mesmo tempo, era utilizada como ferramenta educacional e auxiliava na difusão de ideais sociais e

políticos, o que me levou a afirmar que a dança, para Goiânia, não se tratava apenas de uma arte, uma prática importada, mas de um *habitus* desenvolvido e configurado de acordo com as peculiaridades culturais goianienses, conforme os pressupostos defendidos por Norbert Elias.¹³

Este *habitus* local sofreu transformações a partir dos anos 1970, com a abertura da primeira academia de dança na (e da) cidade. Neste ponto, faz-se necessário recordar como ocorreu o desenvolvimento da dança em seu local de origem (Europa) e no Brasil, ressaltando as especificidades de cada espaço: enquanto na Europa foram fundadas escolas com o apoio de seus governantes – e como exemplos podem ser citadas a Academia Real de Música e Dança, inaugurada em 1661 por Luís XIV¹⁴, e a escola de balé fundada em 1738 na Rússia por iniciativa da imperatriz Ana Ivanovna¹⁵ –, em território brasileiro este ensino foi implantado muito mais pela iniciativa de artistas estrangeiros que migraram para cá e abriram academias particulares que por incentivo governamental.¹⁶ A comparação entre o estabelecimento da dança no principal eixo econômico do país (Rio de Janeiro - São Paulo) e em Goiânia demonstrou que tal prática era voltada mais para o ensino das principais linguagens de dança teatrais, como o balé, *jazz*, dança moderna / contemporânea e sapateado, do que a dinâmica vivenciada nos grandes centros entre academias particulares, escolas públicas e companhias profissionais. Havia talentos lapidados na cidade, mas pouco mercado para absorvê-los. Diante deste quadro, a solução era ou se radicar em outros centros mais expressivos nesta área ou criar outras possibilidades de vivência para a dança e também de constituição da formação e do mercado local.

Neste sentido, identifiquei algumas padronizações, como a contratação recorrente de professores estrangeiros para trabalhar nas academias abertas pelo grupo de professores formados a partir da metodologia inglesa inserida pelo *Mvsika!* Centro de Estudos; o desenvolvimento de projetos curtos com pessoas da área reconhecidas nacionalmente; a introdução e consolidação de outras metodologias, apesar da grande influência sofrida em suas formações compartilhadas.

Na leitura e análise dos documentos disponibilizados pelas academias particulares selecionadas, uma peculiaridade me atraiu de modo especial. Neles eram forjadas diferentes possibilidades para dança, não só em relação à sua prática, mas também ao significado que poderia adquirir. Para eles, a dança poderia ser arte, cultura, forma de expressão, terapia, exercício físico e estético – podia ser tudo ao mesmo tempo, ou somente emitir um destes significados. Como abaixo:

Através da dança ganha-se uma postura mais firme, desenvolve-se a coordenação motora, a agilidade e a capacidade respiratória. O corpo adquire ritmo, equilíbrio. O lado artístico e cultural enriquece a personalidade.¹⁷

Agora pense um pouco nos aspectos terapêuticos da dança. Ela destina-se a complementar basicamente a formação cultural que todo jovem moderno necessita. Desenvolve o ritmo, a coordenação física e mental, ressaltando ainda a graça, a beleza e o bom gosto estético. E através de exercícios especiais, permite corrigir o porte e a postura, bem como deficiências físicas, especialmente nos pés e coluna. Além de tudo isso, você tem uma razão perfeita para estudar no Musika. A experiência da professora Lúcia Toller. Aproveite.¹⁸

Nossa proposta inicial em relação à dança é a de ensinar aos nossos alunos, além da técnica imprescindível, a dança como arte, emoção, prazer e profissionalismo, aplicando-a de forma adequada à nossa realidade e aos tipos físicos de que dispomos.¹⁹ (ENERGIA NÚCLEO DE DANÇA, 1986).

Constatar esta multiplicidade de significados nos acervos pesquisados me levou a comparar tais ideias com a concepção de dança difundida pela bibliografia especializada desta área. Com uma exceção, todos partiam da conjugação da dança como *movimento*, *tempo* e *espaço* para afirmá-la como quase que exclusivamente uma arte do movimento.²⁰

Nos documentos analisados, as concepções forçadas não tinham o caráter de exclusividade, permitindo a rotatividade entre todos os significados propostos para que melhor se ajustassem ao seu uso no cotidiano. Ou seja, dependendo da finalidade, ora ressaltava-se o significado artístico da dança, ou o significado terapêutico, ou o significado lúdico, e assim por diante, sem ocorrer o estabelecimento de uma hierarquia entre estes significados (ao do que é apregoado pela bibliografia de história da dança consultada). Contudo, embora as academias tenham concebido a dança como uma prática com múltiplas possibilidades, salientaram que seu aprendizado ocorreria somente pelos caminhos pré-determinados existentes nestas escolas – o que não deixa de remeter à implantação do ensino do balé em território nacional descrito anteriormente: “o perfil é de valorização do balé clássico para a formação de dançarinos e diversificação de estilos como dança de salão e dança do ventre.”²¹

Tão peculiar quanto a concepção elaborada localmente são as relações vivenciadas entre profissionais e público frequentador destes espaços. A *familiaridade*, entendida como as relações de proximidade e amizade que se estabelecem tanto entre professores e alunos quanto entre professores e pais, e a *afetividade* funcionam como base para o estabelecimento das relações entre professores e alunos. Sobre estes aspectos, é importante considerar que, por um lado, estas escolas são familiares porque todos se conhe-

cem e convivem com os mesmos valores e perspectivas: criar bem os filhos, lhes permitir o acesso a uma boa educação e cultura em seu sentido mais superficial, encaminhar-lhes em uma profissão que garanta a manutenção do *status* social que possuem. Nestes locais, relações de amizade são travadas a partir do estabelecimento de favores e dívidas – não financeiras, mas *emocionais*: por exemplo, a mãe que queria ser bailarina pede com jeitinho que a filha seja a primeira da fila na apresentação de final de ano, enquanto a professora bajula a aluna em boa condição financeira (se ela for talentosa e tiver bom físico, melhor ainda). São favores que se prestam e favores que se recebem, gerando outra forma de economia que se traduz em variações na autoestima dos frequentadores destes locais, principalmente de seus alunos.

Por outro lado, estes ambientes se tornam “familiares” não porque são amistosos e aconchegantes como se espera que seja um ambiente familiar, mas também porque os jogos e as intrigas existentes tanto entre os alunos e professores de uma mesma academia quanto entre públicos de diferentes espaços são *conhecidos* dos personagens que participam destes jogos. A afetividade é o catalisador destas relações, e não é raro que um estudante passe anos a fio dentro de uma academia esperando a chance de dançar o papel que nunca lhe será dado apenas por ter a esperança de que seu professor um dia reconhecerá seu esforço – este, por sua vez, até pode reconhecer o esforço de seu aluno, mas não se arriscará a colocá-lo para desempenhar um papel de solista (e se tornar um representante do trabalho desenvolvido na academia) caso o aluno não tenha o físico e a técnica que julgam necessárias para tanto. Mas estes alunos não exercem somente o papel de peões neste tabuleiro: não sendo reconhecidos com a grandeza que imaginam que merecem em suas primeiras academias, trocam de professor sem pestanejar. Este comportamento não deixa de gerar críticas contundentes relacionadas à formação dos bailarinos locais:

[...] Essas pessoas não têm noção do que é trabalhar em companhia realmente [...]. Porque aqui em Goiânia, por mais que eles tentem fazer competição – eles gostam, eles fazem comentários [...], mas aqui, de alguma forma é muito provinciano, ainda é muito família – de alguma forma, o diretor ajuda aqui, o diretor conversa ali [...]. Ainda tem essa coisa muito familiar, goiano é assim. Aí quando você sai daqui e cai numa companhia, por exemplo, [...] o Balé da Cidade de São Paulo, você tá sozinho ali, ou você faz seu trabalho, ou você faz o seu trabalho [...]. Elas montam um mundinho colorido [...] pra esses bailarinos, que quando eles saem desse mundinho que dominam, que eles sabem manipular [...] e vão pro mundo, [...] que é o real da dança, a selva que é [...], a pessoa fica louca [...]. Muitos param de dançar ou são frustrados, é isso que eu te falo: o psicológico da criança não é acompanhado, porque só aprendeu a [...] se achar melhor. [...] Quan-

do você vai pra uma companhia você é só mais um, até você provar que é competente.²²

Tais concepções e formas de relacionamento foram passadas para a população através da rotina de trabalho cotidiano, das propagandas veiculadas, dos professores contratados, das metodologias empregadas, dos cursos oferecidos, dos espetáculos apresentados e da participação e organização de eventos por parte de cada profissional. Este conjunto de ações contribuiu para que houvesse visibilidade constante destes professores não só perante seu público habitual, mas também perante o restante da sociedade local. Além disso, eles também se envolviam em debates, em diálogos, defendiam seus próprios pontos de vista sobre o que era a dança, ou quais rumos ela deveria tomar:

[...] A criança que inclui em sua formação esta atividade destaca-se das outras e tem um desenvolvimento físico e psíquico notório, até mesmo na escola regular [...]. Ballet não é somente um grande divertimento para as crianças como também não pode ser considerado um “hobby”. Ballet auxilia na coordenação motora, promove a auto disciplina, incentiva a autoconfiança, ajuda no preparo físico, oferece senso de ritmo e musicalidade. O ballet ainda é uma das mais completas atividades físicas. O ballet trabalha com todo o corpo, auxiliando o crescimento, o alongamento e o fortalecimento muscular, a postura e, por fim, aumenta a capacidade respiratória²³.

O programa de ensino delas, esclarece Ariadna, é mais forte e corrido que o normal. “Elas não estão aqui para estudar balé como uma ginástica corretiva ou uma atividade física a mais. Estudam para se tornar bailarinos profissionais”, ressalta²⁴.

Os apreciadores dos bons espetáculos já têm programa para a próxima semana, quando 17 integrantes do Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro estarão apresentando no Teatro Goiânia a coreografia **Giselle**, uma das mais importantes do repertório clássico e que pela primeira vez será encenada na cidade. Em cena estarão também alunos do Studio Dançarte, de Goiânia, dirigido pelas irmãs Ariadna e Gisela Carneiro Vaz, que são, ainda, responsáveis pela produção do espetáculo. [...]. Um espetáculo para pessoas de bom gosto²⁵.

Foram falas diferenciadas como estas, encontradas e emitidas pelos acervos estudados, que auxiliaram a ressaltar que tanto a concepção de dança destes professores quanto as formas de relações são sedimentadas através de três grandes temas: *a)* os benefícios físicos e psicológicos proporcionados pela prática regular da dança; *b)* a formação de bailarinos profissionais; e *c)* a importância da apreciação da dança e o desinteresse da sociedade pela atividade. Nem sempre os enunciados proferidos correspondiam às realidades mostradas pelos próprios acervos – como, por exemplo, um professor afirmar que sua única preocupação é com o ensino artístico da dança, ao mesmo tempo em que faz propaganda dos benefícios físicos que ela proporciona. Todavia, eventuais descompassos foram importantes para algumas transformações ocorridas com a passagem do

tempo, por exemplo: a divulgação do balé como uma atividade para todas as idades, a abertura paulatina de escolas e companhias de dança na cidade e a elaboração de projetos nesta área que atingissem um público que não circulava pelas academias particulares.

Entre mudanças e continuidades

Os documentos e bibliografia analisada demonstram que, se a dança inicialmente poderia ser considerada estrangeira, ela, ao longo do tempo, se enraizou tão firmemente na cidade que passou a ser definida e caracterizada de acordo com os códigos culturais locais. E aqui, considerá-la estrangeira e à parte da cultura goianiense equivale afirmar que a cultura não se modifica, que é um objeto harmônico e cristalizado – não só a cultura local, mas qualquer cultura ²⁶. Afirmo que seu início não foi imposto, e sim aceito por uma população que vivia uma realidade multifacetada e que transformou algo, à primeira vista, de fora, em algo *de dentro, próprio, seu* – enfim, com suas características e não as de outros. Tal constatação aponta a fragilidade da relação entre dança e modernidade, principalmente quando esta última é entendida como um padrão de progresso moral e material que se estende a todos os lugares onde ocorre, sem se considerar as especificidades do local e da população que é atingida por ele. Não foi a “modernidade” que possibilitou o início das aulas de balé na cidade, e sim o sincretismo da cultura local, capaz não só de integrar elementos rurais e urbanos, mas também de adaptar elementos estranhos à sua própria realidade.

A chegada das primeiras professoras a Goiânia e o consequente desenvolvimento de seus trabalhos entre as décadas de 1940 e 1960 permitiu que se forjasse uma situação singular para a dança na cidade. Mais do que demonstrar o alinhamento local às diferentes concepções pedagógicas ou metodologias existentes e à finalidade exclusiva de se formar bailarinos, por ela se observou a reprodução de formas de comportamento que passaram a ser consideradas importantes para a vida na sociedade goianiense. Nas três primeiras décadas de vida da nova capital, este universo atingiu somente uma parcela ínfima da população, o que contribuiu para que ele fosse considerado como uma atividade de (e para) a elite. Este quadro se alterou a partir dos anos 1970, quando foi adotada uma concepção pedagógica específica para o ensino do balé em Goiânia: a partir de então, a dança deixou de ser uma atividade somente para as elites sociais e econômicas, ampliando-se também para a classe média. Permitiu o ensino e o treinamento de profis-

sionais a partir de uma perspectiva teórico-metodológica majoritária, o que abriu caminhos para que a atividade passasse a ser pensada como algo mais que refinamento cultural. Foi a partir deste ponto que é possível perceber, do ponto de vista da formação, a elaboração de uma concepção de dança múltipla, na qual ela poderia ser cultura, profissão, arte, forma de expressão, brincadeira, terapia e exercício físico. Poderia ser tudo isso, ou ainda, nada; poderia insinuar só um significado, ou poderia trocá-lo de acordo com as mudanças de interesses dos profissionais que a forjavam. Entretanto, mesmo a adoção de uma concepção única de ensino não significou que se deixasse de reforçar para este público formas de comportamentos consideradas socialmente aceitáveis.

Da mesma forma, os professores que se formaram a partir da metodologia inglesa implantada pelo *Mvsika!* entraram em contato com outras sistematizações de ensino (metodologia Vaganova, metodologias russas baseadas na metodologia Vaganova, metodologia cubana), seja atuando como bailarinos em companhias fora do Estado, seja participando de cursos de metodologia para professores, dentro e fora do país. Eles estudavam suas especificidades e as inseriam na cidade a partir do aprendizado prático vivenciado, além de eventualmente contratarem professores estrangeiros por períodos de tempo determinados para ministrarem aulas dessas metodologias em suas academias. Embora nem todas as escolas trabalhem desta forma atualmente, não é raro elas juntem o que consideram melhor em uma e em outra metodologia para elaborar seus próprios métodos de ensino. O resultado é que, a exemplo da cultura híbrida local, as metodologias de ensino aplicadas também não são, por assim dizer, “puras”. Pode-se até mesmo afirmar que existe uma metodologia local, única, feita no dia-a-dia de trabalho, que busca melhorar as potencialidades físicas e interpretativas dos alunos a partir de um mosaico de vivências compartilhadas nos corpos destes profissionais, independente do nome que eles dão ao instrumental que utilizam – escola inglesa, russa, cubana, francesa.

A ampliação das práticas da dança na cidade continua ocorrendo em esferas que ultrapassam os muros das academias particulares. É cada vez maior o número de escolas regulares do ensino fundamental que oferecem aulas de balé e *jazz* aos seus discentes como extensão das atividades escolares. As igrejas evangélicas são outro espaço que a dança tem ocupado, através do ensino do balé, *jazz*, *street dance* e dança contemporânea e da montagem de coreografias apresentadas tanto nas próprias igrejas quanto em festivais de dança próprios elaborados por e/ou para este público.

Por último, ela tem sido a base para a efetivação de escolas públicas que se dedicam ao ensino desta arte, tanto na esfera municipal quanto na estadual. Em alguns casos, ela justifica a mudança da política educacional promovida por tais instituições. Porém, tais escolas passaram a selecionar os alunos com tipo físico considerados ideais para o aprendizado do balé - ao mesmo tempo em que não oferecem o suporte financeiro necessário para suprir gastos com roupas, figurinos, sapatilhas, inscrições em cursos e festivais de dança. Não deixa de ser controverso verificar que a política de ampliação desta atividade para a população mais carente continua a barrar o acesso desta à prática da dança, revestindo-a com um caráter excludente a partir do momento em que o Estado não fornece os meios para a permanência de seus alunos no curso oferecido.

Todas as contradições e padrões observados não se excluem ou se anulam. Ao contrário, são fatores os quais estão intimamente imbricados, os quais se alteram e se ajustam mutuamente, tanto quanto influenciam continuamente na configuração que o universo da dança local apresenta e na influência deste sobre a sociedade goianiense. E nestas últimas linhas se explicita, enfim, o último objetivo deste trabalho: a observação de mudanças e continuidades na sociedade goianiense através do estudo da adoção, negociação, ajuste e manutenção de um elemento singular por sua própria cultura.

Fontes

Acervo da academia Ballet Henrique Camargo – Goiânia / GO

Acervo da academia Dança & Cia – Goiânia / GO

Acervo da academia Energia Núcleo de Dança – Goiânia / GO

Acervo da academia Mvsika! Centro de Estudos – Goiânia / GO

Acervo da academia Studio Dançarte – Goiânia / GO

Arquivo Histórico do Estado de Goiás

Instituto Histórico e Geográfico de Goiás

Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central

Entrevistas

ANDRADE, Leidy Emelia Escobar Sánchez. Leidy Emelia Escobar Sánchez Andrade: depoimento [set. 2010]. Entrevistadora: Rejane Bonomi Schifino. Goiânia: 2010. 1 CD-ROM (67 min). Entrevista concedida para dissertação de mestrado em história da dança em Goiânia.

BARBOSA, Rodrigo Pederneiras. Rodrigo Pederneiras Barbosa: depoimento [out. 2010]. Entrevistadora: Rejane Bonomi Schifino. Goiânia: 2010. 1 CD-ROM (64 min). Entrevista concedida para dissertação de mestrado em história da dança em Goiânia em mesa redonda organizada com profissionais goianienses de dança.

CLÍMACO, Tarcísio Teatini. Tarcísio Teatini Clímaco: depoimento [mar. 2011]. Entrevistadora: Rejane Bonomi Schifino. Goiânia: 2011. 1 CD-ROM (89 min). Entrevista concedida para dissertação de mestrado em história da dança em Goiânia.

CONSORT, Ana Maria Alencastro Veiga. Ana Maria Alencastro Veiga Consort: depoimento [set. 2010]. Entrevistadora: Rejane Bonomi Schifino. Goiânia: 2010. 1 CD-ROM (83 min). Entrevista concedida para dissertação de mestrado em história da dança em Goiânia.

CUNHA, Estércio Marquez. Estércio Marquez Cunha: depoimento [mar. 2011]. Entrevistadora: Rejane Bonomi Schifino. Goiânia: 2011. 1 CD-ROM (82 min). Entrevista concedida para dissertação de mestrado em história da dança em Goiânia.

DOLGANOVA, Olga. Olga Dolganova: depoimento. [nov. 2010]. Entrevistadora: Rejane Bonomi Schifino. Goiânia: 2010. 1 CD-ROM (46 min). Entrevista concedida para dissertação de mestrado em história da dança em Goiânia.

OLIVEIRA, Glacy Antunes de. Glacy Antunes de Oliveira: depoimento [out. 2010]. Entrevistadora: Rejane Bonomi Schifino. Goiânia: 2010. 1 CD-ROM (85 min). Entrevista concedida para dissertação de mestrado em história da dança em Goiânia.

RESENDE, Tassiana Inês Stacciarini de. Taciana Inês Stacciarini de Resende: depoimento [out. 2010]. Entrevistadora: Rejane Bonomi Schifino. Goiânia: 2010a. 1 CD-ROM (172 min). Entrevista concedida para dissertação de mestrado em história da dança em Goiânia.

Bibliografia

ARRAIS, Cristiano Alencar. *Projeções urbanas: um estudo sobre as formas de representação e mobilização do tempo na construção de Belo Horizonte, Goiânia e Brasília*. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2008.

BATISTA, Adriana Pereira. *AGEPEL: políticas públicas de cultura no Estado de Goiás – um intelectual no poder (1999-2006)*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 2010.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, O ofício do historiador*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

BOILÈS, Charles. “Dança”. In: ROMANO, Ruggiero (Org.). *Enciclopédia Einaudi: soma/psique – corpo*. vol. 32. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995. p. 291-303.

BORGES, Gilson P. *Teatro Goiânia: histórias e estórias*. Goiânia: Editora da UCG, 2007.

BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. Trad. Marina Appenzeler. 2. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

CAMINADA, Eliana. *História da dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Editora Sprint, 1999.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Lisboa: Difel, 2002.

CHAUL, Nasr Nagib Fayad. *A construção de Goiânia e a transferência da capital*. Dissertação (Mestrado em História das Sociedades Agrárias) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 1984.

_____. *Caminhos de Goiás: da construção da “decadência” aos limites da modernidade*. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo. 1995.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador, volume 1: uma história dos costumes*. Trad. Ruy Jungmann. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997.

ELLMERICH, Luís. *História da dança*. 3. ed. São Paulo: Editora Ricordi, 1964.

FARO, Antônio José. *Pequena história da dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1986.

FÁTIMA, Conceição Viana de; LEMOS, Jandernaide Resende; LIMA, Lenir Miguel de. *A dança em Goiás nos anos 70: memória e identidade*. Goiânia: s.e. 2004. [trabalho realizado com o apoio do FUNDETEG].

FERES JÚNIOR, João; JASMIN, Marcelo Gantus (Org.). *História dos conceitos: debates e perspectivas*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Edições Loyola: IUPERJ, 2006.

_____. (Org.). *História dos conceitos: diálogos transatlânticos*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Ed. Loyola: IUPERJ, 2007.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Trad. Antônio Guimarães Filho e Glória Mariani. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. 1. ed., reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GRABINSKA, Vera; MICHAILOWSKY, Pierre. *A dança: arte educadora do corpo e do espírito*. Rio de Janeiro, 1960.

KOSELLECK, Reinhart. “Uma história dos conceitos: problemas teóricos e práticos.” In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: vol. 5, n. 10, p. 134-146, 1992.

_____. “Estructuras de repetición en el lenguaje y en la historia”. In: *Revista de Estudios Políticos*. Madrid: n. 134, p. 17-34, 2006a.

_____. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006b.

LIMA, Lenir Miguel de. “Um momento da dança em Goiás”. In: *Pensar a prática – Revista da pós-graduação em educação física escolar*. Goiânia: FEF – CEGRAF / UFG, vol. 1, n. 1, p. 74-80, 1998.

MENDONÇA, Belkiss Spencièrre Carneiro de. *A música em Goiás*. 2. ed. Goiânia: Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1981.

MONTEIRO, Marianna. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1998.

OLIVEIRA, Adriana Mara Vaz de. “Um lugar no século XIX: Meia Ponte”. In: CHAUL, Nasr Fayad; DUARTE, Luis Sérgio (Org.). *As cidades dos sonhos: desenvolvimento urbano em Goiás*. Goiânia: Editora da UFG, 2004. p. 15-55.

OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. *Imagens e mudança cultural em Goiânia*. Dissertação (Mestrado em História das Sociedades Agrárias) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 1999.

PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.

REIS, Daniela de Sousa. *Representação de brasilidade nos trabalhos do Grupo Corpo: (des)construção da obra coreográfica 21*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia. 2004.

RESENDE, Tassiana Inês Stacciarini de. *Outros olhares para o ensino do ballet clássico*. Artigo (Especialização em Pedagogias da Dança). Centro de Estudos Avançados e Formação Integrada / Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia. 2010b.

RIBEIRO, Luciana Gomes. *Dança contemporânea em Goiânia: o começo de uma história*. Monografia (Graduação / Licenciatura em Educação Física). Escola Superior de Educação Física do Estado de Goiás, Goiânia. 1998.

_____. *Dança esquizofrênica: um recorte interartístico da dança na cidade de Goiânia na década de 1980*. Disponível em: < http://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&cr=countryBR&client=firefox&rls=org.mozilla%3AptBR%3Aofficial&channel=s&tbs=ctr%3AcountryBR&q=Dan%C3%A7a+esquizofr%C3%AAnica&btnG=Pesquisar&aq=f&aql=&oq=&gs_rfai=> >. Acesso em: 05 jul. 2010.

ROYAL ACADEMY OF DANCING. *Grades examinations syllabus: pre-primary to grade 2, for girls and boys*. London: Royal Academy of Dancing, 1991a.

_____. *Grades examinations syllabus: grade 3 to grade 5, for girls and boys*. London: Royal Academy of Dancing, 1991b.

SACHS, Curt. *World history of the dance*. Trad. Bessie Schönberg. New York: W.W. Norton & Company Publishers, 1937.

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*. Trad. Barbara Sette. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.

_____. “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção (parte I)”. In: *Revista Mana*. Rio de Janeiro: v. 3, n.1, abr. 1997a.

_____. “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção (parte II)”. In: *Revista Mana*. Rio de Janeiro: v. 3, n. 1, abr. 1997b.

SASPORTES, José. *Pensar a dança: A reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*. 2. edição. [s.l.]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

SOARES, Marília Vieira. *Ballet ou dança moderna? Uma questão de gênero: São Paulo na década de 1930*. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2002.

SOUZA, Maria Sônia França e. *A sociedade agrária em Goiás (1912-1921) na literatura de Hugo de Carvalho Ramos*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 1978.

SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989.

SUQUET, Annie. “O corpo dançante: um laboratório da percepção”. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Org.). *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 2008. p. 509-540.

Notas

¹ BLOCH, Marc. *Apologia da História, ou, O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001. p. 55.

² PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989. p. 11.

³ CAMINADA, Eliana. *História da dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Editora Sprint, 1999. p. 01.

⁴ Ver FÁTIMA, Conceição Viana de; LEMOS, Jandernaide Resende; Lima, Lenir Miguel de. *A dança em Goiás nos anos 70: memória e identidade*. Goiânia: s.e., 2004. 57 p. [trabalho realizado com o apoio do FUNDETEG]; LIMA, Lenir Miguel de. *Um momento da dança em Goiás*. In: *Pensar a prática – Revista da pós-graduação em Educação Física escolar*. Goiânia, nº 01, vol. 01, FEF-CEGRAF/UFG, 1998. p. 74-80; RIBEIRO, Luciana Gomes. *Dança contemporânea em Goiânia: o começo de uma história*. Monografia (Graduação/Licenciatura em Educação Física). Escola Superior de Educação Física do Estado de Goiás, Goiânia. 1998. 79 p.

⁵ Sobre esta definição, a historiadora de dança Annie Suquet introduz a ligação destes três elementos em sua análise sobre as transformações da dança moderna e contemporânea ao longo do século XX, enquanto que o etnomusicólogo Charles Boilès aprofunda-os em sua definição de dança publicada na Enciclopédia Einaudi. Ver BOILÈS, Charles. *Dança*. In: ROMANO, Ruggiero (Org.). *Enciclopédia Einaudi: soma/psique-corpo*. vol. 32. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995. p. 291-303; SUQUET, Annie. “O corpo dançante: um laboratório da percepção”. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Org.). *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008. p. 509-540.

⁶ Atualmente, esta faculdade é parte da Universidade Estadual de Goiás (UEG).

⁷ Tais acervos são denominados “currículos” pelas academias particulares.

⁸ No presente, encontram-se encerradas as atividades da *Sinhá Jazz* (fechada em 2005) e Energia Núcleo de Dança (fechada em 2011). Ao mesmo tempo, a Associação das Academias Goianas de Dança (UNIDANÇA) encontra-se esvaziada, já que a hegemonia que seus integrantes apresentam frente às escolas de menor porte em número de alunos e trabalhos apresentados não se traduziu em ações diretas para a melhoria desta atividade na esfera privada em Goiânia. Dentre estas academias selecionadas, não consegui ter o acesso ao currículo somente de duas, o que não inviabilizou a pesquisa porque consegui atingi-las indiretamente através do acervo dos demais estabelecimentos.

⁹ De acordo com a metodologia da História Oral, entrevistei pessoas nativas que se profissionalizaram em dança, bailarinos que iniciaram sua formação técnica na cidade e desenvolveram suas carreiras em outros locais, proprietários e ex-proprietários de escolas de dança e professores estrangeiros que estão radicados em Goiânia. Minha escolha se justificou pelo fato de a dança ter sido ensinada primeiramente por professores estrangeiros radicados na cidade, desde o final da década de 1940, por se ter casos documentados de bailarinos locais que se aperfeiçoaram fora do estado (e que voltaram para a capital) e de profissionais que tiveram sua formação única e exclusivamente aqui, sendo reconhecidos como bons profissionais. Embora a maior parte dos entrevistados sejam sujeitos, em suma, comuns, que optaram por uma profissão artística, eles se destacam entre os demais componentes deste meio por terem tido uma carreira relevante na dança, dentro e fora da cidade, e terem sua contribuição para a manutenção desta atividade em Goiânia reconhecida tanto por seus pares quanto pela comunidade da qual fazem parte. Entre os entrevistados, encontram-se: os bailarinos e professores goianos Ana Maria Alencastro Veiga Consort, Tarcísio Teatini Clímaco e Tassiana Inês Stacciarini de Resende; a bailarina e professora cubana Leidy Emelia Escobar Sánchez Andrade; a professora russa Olga Dolganova; o coreógrafo mineiro Rodrigo Pederneiras Barbosa (que desenvolveu trabalhos em parceria com profissionais goianienses).

¹⁰ Entre eles se encontram: ARRAIS, Cristiano Alencar. *Projeções urbanas: um estudo sobre as formas de representação e mobilização do tempo na construção de Belo Horizonte, Goiânia e Brasília*. Tese (Doutorado em história). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2008. 303 p.; BATISTA, Adriana Pereira. *AGEPEL: políticas públicas de cultura no Estado de Goiás – um intelectual no poder (1999-2006)*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 2010. 181 p.; OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. *Imagens e mudança cultural em Goiânia*. Dissertação (Mestrado em História das Sociedades Agrárias) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 1999. 242 p.

¹¹ MENDONÇA, Belkiss Spenciêre Carneiro de. *A música em Goiás*. 2. ed. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1981. 385 p.

¹² BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 465 p.

¹³ Sobre a formação e o conceito de *habitus*, ver ELIAS, Norbert. *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997. 431 p.; ELIAS, Nor-

bert. *O processo civilizador, volume 1: uma história dos costumes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. 262 p.

¹⁴ SOARES, Marília Vieira. *Balé ou dança moderna? Uma questão de gênero: São Paulo na década de 1930*. Juiz de Fora: Clío Edições Eletrônicas, 2002. p. 12.

¹⁵ PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989. p. 79.

¹⁶ Sobre este tópico, a pesquisadora Tassiana Inês Stacciarini de Resende também afirma que “na Europa as escolas em sua grande maioria pertencem ao município e algumas já são vinculadas às grandes companhias [...]. Estas escolas servem como ponte para as grandes companhias e têm como objetivo principal a preparação de futuros bailarinos que tenham condições de seguir uma carreira profissional e estes possam integrar à companhia oficial à qual a escola está vinculada. As escolas particulares, por sua vez, são as que mais trabalham com alunos/bailarinos “não selecionados”, disseminando esta arte para as pessoas que por ela se interessam”. RESENDE, Tassiana Inês Stacciarini de. *Outros olhares para o ensino do balé clássico*. Artigo (Especialização em Pedagogias da Dança). Centro de Estudos Avançados e Formação Integrada / Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia. 2010b. p. 06-07.

¹⁷ STUDIO BALLET & CIA. *Programa do espetáculo Temporada 92*. Goiânia, 1992. Documento pertencente ao Acervo da academia Ballet Henrique Camargo – Goiânia/GO.

¹⁸ Trecho retirado de um folheto de propaganda do *Mvsika!* Centro de Estudos, impresso em 1974. Documento pertencente ao Acervo da academia *Mvsika!* Centro de Estudos.

¹⁹ ENERGIA NÚCLEO DE DANÇA. *Energia Núcleo de Dança*. Goiânia, 1986. Documento pertencente ao Acervo da academia Energia Núcleo de Dança – Goiânia/GO.

²⁰ Para tanto, foram analisados: BOILÈS, Charles. *Dança*. In: ROMANO, Ruggiero (Org.). *Enciclopédia Einaudi: soma/psique – corpo*. vol. 32. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995. p. 291-303; BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. 2. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001. 339 p.; CAMINADA, Eliana. *História da dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Editora Sprint, 1999. 486 p.; ELLMERICH, Luís. *História da dança*. 3. ed. São Paulo: Editora Ricordi, 1964. 400 p.; FARO, Antônio José. *Pequena história da dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1986. 149 p.; GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980. 188 p.; GABRINSKA, Vera; MICHALOWSKY, Pierre. *A dança: arte educadora do corpo e do espírito*. Rio de Janeiro, s.e. 1960. 63 p.; PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989. 304 p.; SACHS, Curt. *World history of the dance*. New York: W. W. Norton & Company Publishers, 1937; SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989. 497 p.; SUQUET, Annie. *O corpo dançante: um laboratório da percepção*. In: CORBIN, Alain; COURTNE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Org.). *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008. p. 509-540.

²¹ ESTRÉIA EM alto estilo. *O Popular*, Goiânia, 10 dez. 1997. Documento pertencente ao Acervo da academia Dança & Cia.

²² RESENDE, Tassiana Inês Stacciarini de. *Tassiana Inês Stacciarini de Resende: depoimento* [out. 2010]. Entrevistadora: Rejane Bonomi Schifino. Goiânia: 2010a. 1 CD-ROM (172 min). Entrevista concedida para dissertação de mestrado em história da dança em Goiânia.

²³ A IMPORTÂNCIA do ballet na educação. In STUDIO BALLET & CIA. *Jornal Studio Ballet & Cia*. Goiânia, ano 01, nº 01, 1994. p. 01. Documento pertencente ao Acervo da academia Ballet Henrique Camargo – Goiânia/GO.

²⁴ LETÍCIA, Érika. Balé clássico com função social. *O Popular*, Goiânia, 27 fev. 1994. Caderno Dois. p. 05. Documento pertencente ao Acervo da academia Studio Dançarte – Goiânia/GO.

²⁵ UM ESPETÁCULO imperdível. s.r., Goiânia, maio. 1991. Documento pertencente ao Acervo da academia Studio Dançarte – Goiânia/GO.

²⁶ Ver GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. 1. ed., reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008. 323 p.; SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*. trad. Bárbara Sette. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. 218 p.